

een beeld maar een beeld is, terwijl de materiële werkelijkheid juist het tegendeel bewijst. Daarom is dit een film over de dood, over verknipte levens die met veel rumoer en veel kleuren de illusie van samenhang willen geven. Het interessantste personage in de film is daarom Mercutio, seksueel dubbelzinnig – de ‘drag queen’ op het bal – en aanstekelijk agressief. Hij/zij duikt op uit het niets, verdwijnt even abrupt, maar blijkt de spil van het drama en vooral van het bestaan van Romeo te zijn, erotisch en politiek. Hij lokt de liefde uit, maar hij verdoemt ze met hetzelfde gebaar. Maar het is jammer dat dit feest van paradoxen toch vastloopt in een misplaatste behoefte aan samenhang. Als je de desintegratie van gevoelens en verlangens wil tonen, door beelden te verbrokkelen en stijlcitaten te vermengen, dan moet je je niet bezighouden met dramaturgische futiliteiten: een L.A.-achtig ‘Verona Beach’ met rivaliserende magnaten die hun bendes onderhouden, of de helicopter van commissaris ‘Prince’ die het strijdgewoel overvliegt, of geweren en pistolen van het merk ‘Sword’ of ‘Dagger’. Door coherentie in de setting te suggereren, een samenhang die terecht als onvolkomen getoond wordt in de gevoelswerelden van deze jonge mensen, ontstaat er een ‘objectieve werkelijkheid’ die naast de kwestie is. Dit ‘realistische’ beeld van een Amerikaanse grootstad gaat uit van sociologische premissen (anonimiteit, abstract geweld) die tē ver staan van de sociale context die de door Shakespeare geschetste conflicten veronderstellen. Precies de zorgvuldige letterlijkheid van de Shakespeare-tekst in de film is verantwoordelijk voor dit betekenisloze contrast tussen de ‘city tragedy’ – het drama van de nabijheid – en de geforceerde schaalvergroting in ‘Verona Beach’. Het slotbeeld, de verzoening op de kerktrappen, tussen gepantserde limousines en politiehelikopters, is enkel megalomaan en belachelijk, zelfs niet ironisch meer.

Branagh

Met zijn *Hamlet*-verfilming bevestigt Kenneth Branagh het vermoeden dat de ambitie om *Hamlet* tegelijk te spelen en te regisseren bijna per definitie leidt tot rampzalige gevolgen. Deze *Hamlet* is een treurig spel over artistieke zelfingenomenheid. Elke subtiele en/of consequente benadering van de te verfilmen stof (of dat nu Shakespeare of iets anders is) wordt door Branaghs geldingsdrang onmogelijk gemaakt. Zelfs de camera’s weten zich geen houding te geven te midden van deze ijdelheid. Branagh neemt twee grote opties: hij kiest voor een 19de-eeuws spiegelpaleis, een noordelijk Versailles als scène, en hij beslist om de klassieke dramaturgische knopen te ontwar-

ren door extra filmpjes – Hamlet en Ophelia zijn met elkaar naar bed geweest, net als Claudius en Gertrud, de martelingen van de Geest in de hel zijn bloedstollend en Fortinbras is een sluw imperialist. En nog een derde optie: bijrollen worden opgevuld met ‘cameo’-optredens van figuren als Gérard Depardieu, Robin Williams, Billy Crystal en Jack Lemmon. Liefst zonder repeteren, liefst zonder enige uitleg over concept of bedoeling. Het effect van deze ‘optie’ is dan ook onwaarschijnlijke verveling (zeker in de integrale versie), zelfs al doe je je best om naar de heerlijk ridicule maniërismen van Osric te luisteren. Branagh gaat er van uit dat de meerwaarde van film erin bestaat de vermoedens achter de letter van de tekst op te helderen, in het beste geval de auditieve suggestie met een visuele prikkel te versterken. Dat is een legitieme invalshoek, alleen zijn de momenten die hij daarvoor uitkiest volstrekt willekeurig en betekenisloos. Zo gaan de toneelspelers helemaal de mist in door hun verhaal – Hekuba schreiend over het brandende Troje – te tonen en elke ‘toneelmatige’ subtiliteit daarmee te vernietigen. De kern van deze scène – toneel over toneel levert werkelijkheid op: een (indirecte) bekentenis van de koning – is immers dat alleen de naaktheid van het medium, ontdaan van elke ‘genre-vreemde’ versiering, de waarheid ontmaskert. Het zou dus pure film moeten zijn, eerder Andy Warhol dan Cecil B. de Mille. Zo’n ‘vergissing’ maakt nog eens duidelijk dat Branagh niet in filmtaal geïnteresseerd is. Hij klampt zich vast aan toneeldecors, aan spiegels, boekenwanden, mistslierten. Zo toont hij Ophelia’s waanzin als een vaststaande psychopathologische diagnose, met een dwangbuis en een gecapitonneerde cel. Elke twijfel omtrent haar ‘ziekelijk’ gedrag is weggeïnterpreteerd. Meer nog, elke afwijking van de eigen blik – regisseur Branagh is inderdaad Hamlet, de figuur – wordt in de kiem gesmoord: de bescheiden Horatio, de zotte Ophelia, de perverse Polonius, ze krijgen geen enkele kans, Hamlets ‘I am too much in the sun’ klinkt al te letterlijk. Dit is geen film, dit is slecht toneel waar in dit geval een gênant opdringerige camera op toekijkt, alsof Jambers een reportage maakt over zichzelf en zijn imitatoren. Dat filmische armoede ook verstandige keuzes, zoals de invasie van Fortinbras of de lichamelijke liefde van Ophelia, irrelevant maakt, dat is de pijnlijke consequentie van deze vertoning.

Pacino

Looking for Richard is een documentaire, waarin Al Pacino en enkele vrienden op zoek gaan naar een visie op *Richard III*. Af en toe gaan ze over tot de praktijk, en dan zie je heuse scē-

nes uit het drama, in weelderige kostuums en donkere, stenen ruimtes. Hun benadering van Shakespeare (en hun houding ten opzichte van een eventueel hedendaags Shakespeare-publiek) oogt even pseudo-diepzinnig als Branaghs frons in *Hamlet* en levert een pathetisch spektakel op. De acteur Al Pacino vraagt zich alleen maar af wat *zijn* relatie is tot de gebeurtenissen. Zelfs al is heel de dramatische focus gericht op zijn figuur, dan nog schuilt de weerbarstigheid van het stuk (en daarmee de actuele relevantie) meestal in de afwijkingen van die norm, in de krachten die zich verzetten tegen die centrifugale tendens. Pacino legt uit waarom hij Wynona Ryder als koningin Anne kiest: een Lolita-achtige verschijning, kwetsbaar en erotisch, onderdanig en geheimzinnig. Het cliché dus, in functie van de virtuositeit van de gebochelde verleider. Er gebeurt dus niets in het verhaal, iedereen wacht op de geveerde koning maar staart ondertussen theatraal in het niets – zoals in de raadsvergadering waar Hastings moet sneuvelen. Nooit praat Pacino met zijn medewerkers over iets anders dan psychologie, nooit verneem je een inzicht in de relatie tussen historisch drama, ideologie – bij de Tudor-dynastie van Elisabeth I, of bij Blair (Henry VII) die Thatcher (Richard III) heeft verslagen, of iets dergelijks –, laat staan over een *filmische* kijk op een toneelstuk dat Pacino haast paranoïde maakt.

Loncraine & McKellen

De verfilming van *Richard III* door Richard Loncraine (die samen met hoofdrolspeler Ian McKellen het scenario schreef) toont hoe het wel kan: een doordachte filmtaal, zowel in de vertelling als in de visualisering, camerabe-wuste acteurs zonder gratuit narcisme. Loncraine en McKellen kozen, net als Luhrmann in zijn *Romeo + Juliet* maar dan consequenter, voor een expliciet filmische benadering. Dat betekent dat in de eerste plaats het camera-standpunt, dat wil zeggen de filmische blik primeert op de visuele rijkdom van decors en op de présence van acteurs. Een intelligente blik die weet wanneer de speler (Ian McKellen als Richard Gloster zelf) recht in de ogen mag gekeken worden, en wanneer de lucht van kruiddamp en lijken in ontbinding mag opgesnoeven worden. Bij zo’n denkende camera hoort een even geraffineerde geluidsband, in dit geval swing-jazz, van blanke big-bands. Zo’n muziek geeft een verleidelijk ritme aan de film, dat perfect aansluit bij de bewegingen van alle personages, van de hinkende Richard in de eerste plaats. De film sleept zich even voort, en dan huppelt het beeld, een valse lichtheid die cynisch klinkt. Alleen een al te expliciete verwijzing naar Hitler is er te veel aan: Richard is